

korrespondiert auch die untraditionelle Architektur des musikalischen Satzes, die auf Wiederholung kurz abgebrochener Motive, auf einem metrorhythmischen und harmonischen Ostinato beruht. Analoge Kompositionstechnik und „-norm“ findet man einzig bei einigen archaischen Typen der mährischen und slawischen Volkslieder, die Janáček Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts systematisch zu studieren begann. Aus ihnen schöpfte er in erster Linie Material zu seiner eigenen Darlegung der modernen Kompositionstheorie und Tondichtung. In einem seiner ersten folkloristischen Aufsätze (1886) erklärte er programmatisch, das slawische Volkslied werde einmal die gesamte europäische Musik beherrschen, so wie sie einst der römische Choral beherrscht hätte. Man könnte einwenden, daß es hierbei um eine romantisch und panslawistisch motivierte Ästhetik geht; denn sie ging allerdings nicht einmal in modernen slawischen Kulturen restlos in Erfüllung, gleich wie Schönbergs künstlerische Vision, daß seine Dodekaphonie auf viele Jahrzehnte der deutschen Musik eine herrschende Stellung sichern werde. Immerhin sicherte das kritische analytische Studium des folkloristischen Liedmaterials wenigstens für Janáčeks eigene Schöpfung eine gewisse Realität dieser ästhetischen Betrachtungen, und zwar auch im Hinblick auf die Art und Weise der Auswertung und künstlerischen Bearbeitung der Folklore. Janáček behandelt sie nicht wie einen statischen, sondern wie einen dynamischen künstlerischen Wert. Obwohl „Jenufa“ eine „realistische Oper“ aus der folkloristisch urwüchsigen mährischen Slowakei ist, finden wir darin keine direkten Zitate von Volksmelodien. In diesem ersten reifen Bühnenwerk komponiert Janáček nur ausnahmsweise (doch immer funktionsgemäß) genrehafte Tanz- und Gesangsszenen von folkloristischem Typus. Er eignet sich konsequent die „Normen“ der Kompositionstechnik und die musikalische Idiomatik des Volksliedes an und überträgt sie dann in seinen späteren Werken in eine eigene musikalische Sprache, ohne auf das vertonte Sujet oder auf die Form und Gattung Rücksicht zu nehmen.

Janáčeks Auffassung der Volkstümlichkeit und der Nationalität in der Musik ist vom stilistischen Standpunkt qualitativ anders, als sie die tschechische Musik des 19. Jahrhunderts kannte. Sie steht auch keineswegs im Gegensatz zur allgemeinen Entwicklung der modernen europäischen Musik. Sie erinnert eher vielfach an analoge künstlerische Bestrebungen Bartóks, Strawinskys u. a. Seiner Auffassung der Volkstümlichkeit und der Nationalität verdankt Janáček auch die Eigenart und den mährisch-slawischen Charakter seiner Musik.

Mamoru Watanabe

DIE BÜHNENMUSIK DES „KABUKI“-THEATERS

Unter der Bezeichnung „Bühnenmusik“ hat man nach Helmut Wirth¹ eine Musik zu verstehen, die einem Bühnengeschehen zur Steigerung des Affektes zugeordnet ist. Dieser Art ist auch die Bühnenmusik des „Kabuki“, einer traditionellen Form japanischen Theaters; als wesentlicher Bestandteil dieser dramatischen Kunstwerke ist sie vielgestaltig und reichhaltig in Besetzung, Form und dramaturgischer Zielsetzung.

Unter den Theaterstücken des „Kabuki“ lassen sich stilistisch zwei Gruppen, die Tanzdramen und Sprechdramen, unterscheiden. Wir wollen in diesem Zusammenhang die Musik der Tanzdramen außer Acht lassen, da sie unabhängig von ihrem ursprünglichen dramatischen Inhalt und Zweck geschlossene Musikstücke bilden, die auch ohne Tänze rein konzertant dargeboten werden. Dagegen finden wir in den Sprechdramen Bühnen-

musik im eigentlichen Sinne des Wortes; zahlreiche melodische und rhythmische Motive, Instrumental- und Gesangseinwürfe und sogar ganze geschlossene Musikstücke erfüllen ihre Funktion nur in Abhängigkeit vom dramatischen Geschehen und den ihm zugrundeliegenden Affekten.

Bei der Aufführung eines Sprechstückes, also nicht eines Tanzdramas, sieht man auf der rechten Seite der Bühne einen Sänger, der, lediglich begleitet von einem oder zwei „Shamisen“-Spielern, die Handlung des Stückes und auch einen Teil der Dialoge rezitiert. Diese Gruppe übernimmt aber nicht die von uns beschriebene Bühnenmusik; diese wird vielmehr von einem Ensemble hervorgerufen, das dem Zuschauer unsichtbar hinter einer durchbrochenen Wand auf der linken Seite der Bühne plazierte ist. Diesen „Bühnenmusikern“ steht ein umfangreiches Repertoire an kurzen Gesängen, Instrumentalmelodien und Rhythmusformeln zur Verfügung. Sie werden der dargestellten Situation bzw. der Stimmung der Szene und dem Charakter der auftretenden Person gemäß ausgewählt und eingesetzt. Während einer Kabuki-Aufführung hört man diese begleitende Musik oftmals über längere Passagen hinweg. Die Kopplung der verschiedenen akustischen Abläufe von Rezitation mit Begleitung und Hintergrundmusik erweckt beim Hörer den Eindruck eines Melodramas. In der Regel wird die Musik nicht eigens für jedes Stück neu komponiert, sondern aus bereits vorhandenen Melodie- und Rhythmusformeln zusammengesetzt. Deren Anordnung und Aufeinanderfolge mußte früher bei jeder neuen Inszenierung vom Autoren mit den Bühnenmusikern abgesprochen werden. Heute aber verwendet man bei den bekannteren, älteren Werken eine längst durch die Überlieferung festgelegte Anzahl und Folge bestimmter melodischer und rhythmischer Elemente.

Außer den szenischen Untermalungen obliegt es auch diesen Musikern, Anfang und Ende der Aufführung mit Musik anzukündigen und Szenenverwandlungen mit Musik auszufüllen. Wir können hier nicht auf alle Einzelheiten des Repertoires dieser Bühnenmusik eingehen und begnügen uns daher im folgenden mit nur wenigen Beispielen.

Bestimmte Rhythmusformeln finden im Falle der Darstellung des Windes, Regens, Schnees, eines Flusses oder des Meeres Verwendung. Dagegen wird durch bestimmte Melodiewendungen beispielsweise ein buddhistischer Tempel, eine ländliche Landschaft oder eine belebte Straße charakterisiert. Wieder andere Tonfolgen oder auch bestimmte Instrumentalbesetzungen weisen auf Standeseigentümlichkeiten von hochadligen Personen, Bauern oder Kriegerern hin. Auch persönliche Stimmungen, seelische Zustände wie Zorn, Angst, Trauer, Schmerz, Liebe und Freude werden in bestimmten Melodien zum Ausdruck gebracht. Sinn und Bedeutung dieser konventionellen musikalischen Zeichen ist die Ton- und Lautmalerei. Oftmals wird diese Art Leitmotivik auch in einem übertragenen Sinn gebraucht. Beispielsweise kann jener Trommelrhythmus, der für den heftigen Wind steht, auch bedeuten, daß die betreffende Person von einer inneren Unruhe erfaßt wird.

Das Ensemble der Bühnenmusik wird in der Hauptsache vom „Shamisen“, einem dreisaitigen Zupfinstrument, als dem eigentlichen Melodieinstrument geprägt. Daneben werden Querflöten verschiedener Größe, große und kleine Trommeln in Faß- und Sanduhrform und zahlreiche Idiophone verwandt.

In der Begleitmusik zu einer Kampfszene in einsamer Tempelgegend wird die Melodie vom Shamisen gespielt; hinzu tritt der Holzblock als Aufschlaggefäß². Schläge auf einen Holzblock erwecken beim Japaner die Assoziation einer verlassenen Gegend bzw. auch eines buddhistischen Tempels.

Der Auftritt einer nur für kurze Zeit auf der Bühne erscheinenden Person, die beispielsweise einen vorübereilenden Reisenden darstellt, wird durch das zweistimmige Spiel der Shamisen angedeutet³. Hierdurch soll der Eindruck erweckt werden, daß die

auftretende Person eigentlich nur zufällig am Ort der Handlung erscheint und noch nicht in den dramatischen Prozeß integriert ist.

Glissandoartige Flötenklänge und leise Trommelschläge illustrieren die unheimliche Stimmung einer Geisterszene ⁴.

Ein Gesangsstück, das ursprünglich ein altes Pferdetreiberlied war, soll in dem Hörer die Vorstellung von einer friedlichen, sonnigen Bergstraße erwecken. Es erklingen Pferdeglocken, und auch der Bergwind wird durch den Trommelrhythmus hörbar angedeutet. Der Klang der Holzklapper gegen Schluß gibt das Zeichen zum Öffnen des Vorhangs ⁵. Diese Musik illustriert als Vorspiel jene Landschaft und Stimmung, die man anschließend auf der Bühne sieht.

Man kann vom heutigen Publikum kaum erwarten, daß es alle Bedeutungsunterschiede und Nuancen der das Szenengeschehen begleitenden Musik erfaßt und entsprechend daran Anteil nimmt. Doch ist die „Kabuki“-Bühnenmusik für viele Theaterbesucher auch heute noch effektiv genug, die Landschaft und Stimmung der Szene sowie den Charakter der Akteure zu bezeichnen, um als wesentliches Ingredienz dieses „Gesamtkunstwerkes“ verstanden zu werden.

Anmerkungen

- 1 H. Wirth, Art. „Bühnenmusik“, MGG 2, 1952, Sp. 431.
- 2 Bühnenmusik „Hayamokugyo-No-Aikata“, verwandt in den Kabuki-Dramen „Hokaibo“, „Sanninkichiza“ u. a.; Klangbeispiel in der Schallplattenkassette „Kabuki Gezaongaku Shusei“, veröffentlicht von der Nippon Victor Company, Tokyo, SJL 2010-2012, 1961.
- 3 Bühnenmusik „Tentsutsu“, verwandt in den Kabuki-Dramen „Chushingura-Rokudamme“, „Igagoe“, u. a.; Klangbeispiel in der unter Anm. 2 aufgeführten Schallplattenkassette.
- 4 Bühnenmusik „Netori-No-Aikata“, verwandt in den Kabuki-Dramen „Yotsuyakaidan“, „Botandoro“, u. a.; Klangbeispiel in der unter Anm. 2 aufgeführten Schallplattenkassette.
- 5 Bühnenmusik „Magouta“, verwandt in dem Kabuki-Drama „Suzugamori“; Klangbeispiel in der unter Anm. 2 aufgeführten Schallplattenkassette.

Norbert Weiss

TITEL MODERNER ABSOLUTER MUSIK*

Schon der Kommunikation halber ist der heutige Komponist dazu gezwungen, seinem Werk einen Titel entweder selbst zu geben oder aber von einem anderen, z. B. seinem Verleger, Interpreten oder Kritiker, verleihen zu lassen, und sei es nur, daß er ein Paradoxon präge, wie z. B. Herbert Brün, der seine elektronische Musik „Anepigraphie“ genannt hat, was auf Griechisch so viel wie „Unbetitelte Schrift“ bedeutet, oder sei es bloß, daß er seine Unfähigkeit zur Präzision eingesteht, wie z. B. Pierre Henry, der seine *Musique concrète* als „Bidule en Ut“ charakterisiert, was aus dem Französischen mit „Irgendetwas in C“ zu übersetzen wäre.

* Eine ausführliche Fassung erschien in der Lose-Blatt-Zeitschrift „Maßstäbe“ Nr. 1/1970, Nordenham 1970.